



# Homenaje a Paul Bley. HD0 0058 [Audioblog]



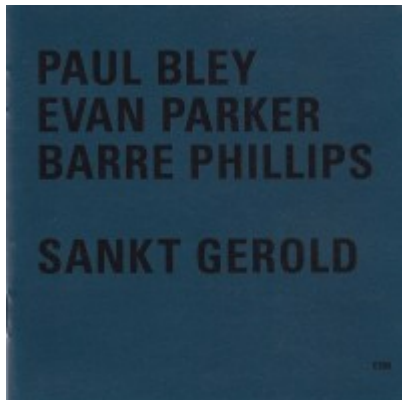
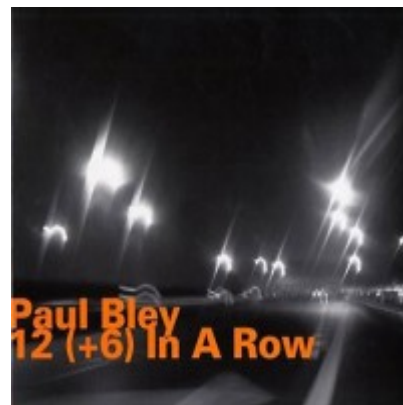
Paul Bley grabando a piano solo en 2006. Fotografía por Carol Goss.

El pasado 3 de enero de 2016 fallecía el pianista Paul Bley a los 83 años. En homenaje a su figura pero especialmente a su música, en HD0 realizamos un repaso a algunas de sus obras que sirven a su vez para mostrar distintas facetas de su manera de entender la creación de este maestro del piano aproximándose al jazz, al free jazz y a la libre improvisación.

© Pachi Tapiz, 2015

**HD0 (Hablando de oídas)** es un audioblog presentado, pergeñado,

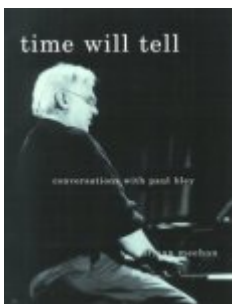
editado y producido por Pachi Tapiz.



Los temas, las grabaciones, los años de grabación y los músicos.

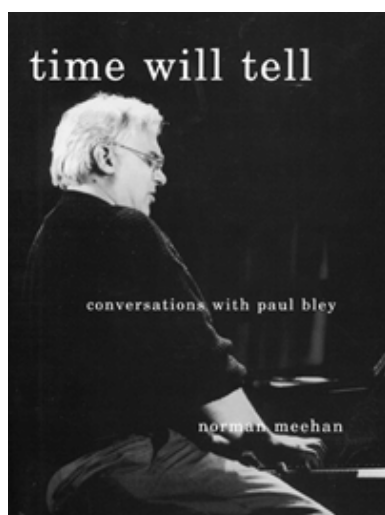
- "All The Things You Are"  
[Sonny Rollins – Coleman Hawkins: Sonny Meets Hawk](#) (RCA Victor, 1963)  
Coleman Hawkins, Sonny Rollins, Paul Bley, Bob Cranshaw, Roy McCurdy

- “Walking Woman”  
[Paul Bley Quintet: Barrage](#) (ESP, 1964)  
Dewey Johnson, Marshall Allen, Paul Bley, Eddie Gomez, Milford Graves
- “Threewe”  
[Jimmy Giuffre: Free Fall](#) (Columbia, 1962)  
Jimmy Giuffre, Paul Bley, Steve Swallow
- “Carla”  
**Jimmy Giuffre, Paul Bley, Steve Swallow: *Emphasis & Flight. 1961*** (Hatology, 2003)  
Jimmy Giuffre, Paul Bley, Steve Swallow
- “Solo 5”, “Trio 5”  
**Paul Bley: *12 (+6) In A Row*** (Hatology, 1990)  
Paul Bley, Franz Koglmann, Hans Koch
- “Variation 2”  
**Paul Bley / Evan Parker / Barre Phillips: *Sankt Gerold Variations*** (ECM, 1996)  
Paul Bley, Evan Parker, Barre Phillips
- “Far North”, “Pent-Up House”  
[Paul Bley: \*Play Blue \(Oslo Concert\)\*](#) (ECM, 2008)  
Paul Bley



## Paul Bley (1932-2016) In

# Memoriam: Time Will Tell. Capítulo 1: de Montreal a Nueva York. Por Norman Meehan



Norman Meehan Time  
Will Tell.  
Conversations With  
Paul Bley Berkeley  
Hills Press (ISBN  
1-893163-54-7).

## Capítulo 1: “De Montreal a Nueva York”

### Montreal

Paul Bley empezó a estudiar piano en serio a la edad de siete años. Aunque había empezado a tocar de oído a los cinco, sus primeras lecciones fueron con el violín y, aunque salieron bien, no pasaron de ser un prelude de su verdadero oficio, el de pianista. Su madre, Betty Marcovitch, se había mudado a Montreal procedente de Rumanía, país en el que los músicos disfrutaban de gran consideración, y fue ella la que le guió en su aprendizaje. El trauma del divorcio de sus padres cuando tenía siete años, y el siguiente matrimonio de su madre,

hicieron que Bley se volviese retraído, pero la experiencia le empujó a sumergirse en los estudios y la práctica del piano. Esos estudios incluyeron clases particulares con muchos profesores, así como la matriculación en el conservatorio McGill y en el de Quebec, donde aprendió solfeo, armonía para teclado y el repertorio clásico de Bach, Beethoven y Brahms. Esta sólida base con el instrumento le sirvió de mucho y no tardó en trabajar como pianista para ensayos de espectáculos de variedades.

Ese trabajo derivó en la contratación de Bley para acompañar bailes, de forma que tuvo su primer bolo fijo al principio de su adolescencia, trabajando en un establecimiento turístico de Quebec con el director de orquesta Blackie Herman. Gracias a este trabajo Bley estableció estrechos vínculos con la comunidad jazzística de Montreal, pasando tiempo con músicos experimentados, tocando en sus bolos y contratándoles en los que podía conseguir él. A los catorce Bley ya dirigía grupos, contrataba músicos y manejaba considerables cantidades de dinero en calidad de líder de grupo. Él mismo ha especulado con la posibilidad de que el hecho de ser alto para su edad le ayudara a iniciar su carrera. Bley también conoció a Oscar Peterson, que le apoyó mucho y que, en 1949, cuando le ofrecieron formar parte en las giras de Jazz at the Philharmonic, le pidió a Bley que le sustituyera en el Alberta Lounge y que terminara su contrato por él. Aunque aún no había terminado la secundaria, Bley aceptó la oferta, reconociendo una oportunidad importante cuando se le presentó.

Fue por aquel entonces cuando Bley pasó una semana en Nueva York familiarizándose con su escena musical. No le llevó demasiado tiempo darse cuenta de que si quería tener éxito en el jazz, necesitaba mudarse a su capital, que en aquél momento era indiscutiblemente Nueva York. Con el respaldo de su madre y amigos, Bley se marchó de casa en 1950 para asistir a la escuela de música Juilliard de Manhattan.

## **Nueva York y Juilliard**

La mudanza de Bley a Nueva York le abrió las puertas a un nuevo mundo de sonidos e ideas musicales, las del mundo del jazz de la Calle 52, así como a las que descubrió en sus estudios en Juilliard. Como parte de su licenciatura en composición, uno de los profesores de Bley en la escuela fue el compositor Henry Brant. La obra temprana de Brant ha mostrado una gran variedad, revelando su firme interés en las combinaciones tímbricas inusuales. Por ejemplo, "Angels and Devils" (1932), es un concierto para flauta que presenta a diez miembros de la familia de dicho instrumento. En otras obras emplea orquestaciones sorprendentes, como en "Origins" (1952), una sinfonía para instrumentos de percusión. Su música posterior revela un creciente interés por la ubicación de los instrumentos en el espacio en el que actúan. Si bien la separación espacial que Brant empleaba en sus composiciones a partir de la década de los cincuenta no ha formado parte de la música de Bley, sí que lo ha hecho el modo en que Brant utilizó y expandió el concepto de contraste estilístico dentro de una misma pieza de Charles Ives. En la composición "Antiphony 1", escrita en 1953, Brant utilizó una serie de grupos esparcidos en el espacio de la actuación, tocando cada uno música inconexa con la de los otros grupos en términos de timbre, textura y estilo. Esta utilización extrema del contraste también puede encontrarse en la música de Bley.

Como resultado de sus estudios con Brant, ciertas premisas pasaron a ser fundamentales en la obra de Bley. En primer lugar, Bley aprendió a dar al proceso de hacer música tanta importancia como al producto de ese empeño musical, y llegó a la conclusión de que componer música según se va tocando es el objetivo supremo para músicos y compositores. Bley relata cómo en el primer día de clase Henry Brant entregó aparatos de radio a todos los alumnos presentes, les enseñó las señales de "subir el volumen", "bajar el volumen", "encender" y "apagar", y a continuación dirigió una pieza para "orquesta de radios". Esta experiencia y otras semejantes mostraron a Bley que la música podía tomarse como un proceso de creación de

estructuras en tiempo real. Además, el análisis musical, en su forma más elemental, revelaba que solamente se trata de sonidos (o su ausencia) organizados a lo largo del tiempo. Quizás sea éste el segundo aspecto de la música de Bley que puede atribuirse a sus estudios en Nueva York. Brant se centraba en el timbre y el sonido de la música que escribía. En vez de considerarse en términos de armonía, melodía y ritmo, la música se percibe, en primera instancia, como sonido, aun cuando se manipule de diversas formas. Esta orientación tímbrica ha sido un rasgo fundamental tanto de la carrera de Bley como de la de Brant, y resultaría especialmente fértil cuando Bley adoptó las innovaciones de Ornette Coleman.

En 1950 Brant dejó escrito que había “llegado a la conclusión de que la música en un único estilo... ya no permite evocar las nuevas tensiones, los estratos de locura y los ataques multidireccionales de la vida contemporánea contra el espíritu”. Su música a partir de ese momento se ha caracterizado por un concepto poliestilístico, una música en la que ningún elemento o estilo concreto ejerce más influencia o es más importante que otro. Esta “igualdad de medios” también se ha convertido en característica de la obra madura de Bley.

Si bien Juilliard le dio a Bley las aptitudes para ampliar su formación musical, también, y de manera más importante, representó la “carta verde” que le permitió vivir en Estados Unidos. Aunque la Calle 52 ya estaba en declive para 1950, Nueva York seguía siendo el centro musical del mundo, y en su primera noche en la ciudad Bley vio a Charlie Parker con Miles Davis, Max Roach y Tommy Potter, y después, calle abajo, a Lennie Tristano con Lee Konitz, Warne Marsh, Billy Bauer, Peter Ind y Al Levitt. Inmerso en este ambientazo fue donde Bley estudió, subió a tocar en bolos ajenos y desarrolló sus habilidades y conceptos musicales. También viajó con frecuencia a Montreal a visitar a amigos y familiares, y a

actuar. En uno de esos viajes, en 1951, se unió a algunos músicos locales para formar el Jazz Workshop (taller de jazz), un foro de músicos de jazz en el que se proponían y probaban nuevas ideas, como se hace en los talleres de teatro. La idea de Bley era contratar a los mejores músicos de Nueva York, llevarlos a Montreal a tocar con los músicos de allí y, de esa manera, mejorar el nivel del jazz de la ciudad. Al empezando conciertos de pago en los que tocaban todos los músicos adscritos al taller, pudieron recaudar los fondos necesarios, y en breve tuvieron al primer invitado sobre su escenario, Chuck Wayne, el guitarrista de George Shearing. Le siguieron el saxo tenor Sonny Rollins, el saxo alto Jackie McLean, el trombonista Kai Winding y el batería Art Taylor. En 1953 los invitados fueron, entre otros, el saxo tenor Brew Moore, el guitarrista Dick Garcia y el pionero del bebop, Charlie Parker.

Con músicos de este calibre en su haber, el taller enseguida recibió la atención de los medios, y la Canadian Broadcasting Company produjo una serie de programas de media hora, incluyendo uno con Charlie Parker, en el que también tocó Bley.

1953 resultó ser un año de progresos para Bley, también en otros frentes. En septiembre recibió una llamada de Charles Mingus, a quien había conocido unos años antes en una reunión de la New Jazz Society. Mingus, que entonces dirigía Debut Records, necesitaba un director para una pieza que había compuesto y que iba a grabar en su sello. Mingus también le ofreció a Bley una sesión a trío con Debut. Bley aceptó rápidamente ambas ofertas.

La temporada que Bley pasó en Nueva York fue, en cierto sentido, una época de aprendizaje y de desarrollo de las técnicas necesarias para dedicarse a la música. Fue allí donde aprendió qué se espera de un intérprete, así como los rituales de la vida del músico de jazz.



NORMAN MEEHAN: Un rasgo que ha caracterizado tu música es la forma en que improvisas libremente, introduciendo a la vez una estructura improvisada en tu música, así como notas, tonos y ritmos. ¿Crees que ese tipo de "composición en tiempo real" procede de las ideas expuestas por Henry Brant en Juilliard, o se trata de un enfoque coherente con la tradición del jazz?

PAUL BLEY: No creo que haya forma de estudiar muy bien la improvisación, pero desde luego que se puede estudiar composición. No tengo muy clara la aplicación exacta de la composición, pero al menos abre los sentidos a la posibilidad de pensar en términos temporales muy amplios. Estamos pasando a una época en la que el CD durará el doble de lo normal actualmente, en vez de tener un CD de 72 minutos [sic], será de 144. Actualmente tenemos la radio por cable, que emite jazz 24 horas al día, o sea que una pieza podría durar un día entero. Por tanto, las estructuras a las que estamos acostumbrados, el disco de 78 RPM de tres minutos, el LP de 44 minutos o el CD de 72, forman parte de un periodo de transición en el que se está subiendo el listón a los músicos jóvenes, que deberán ser capaces de mantener el interés del oyente durante mucho rato. En ese sentido, la composición ya ha abordado esta cuestión con las diversas generaciones que han tenido que encarar el reto de la duración. Ahora es un reto definitivo, no es una cuestión de lo bien que toques, sino de cuánto tiempo puedes mantener la calidad a lo largo de la longitud de la pieza que has escogido. Puede que al principio sólo hubiera que hacerlo durante tres minutos; es posible que en el futuro hayas de hacerlo durante varios cientos de minutos.

NORMAN MEEHAN: Te has dedicado durante más de cincuenta años a la música improvisada. Lo has hecho al más alto nivel junto a algunos de los mejores improvisadores. Aun así, tu educación formal consistió en el estudio de repertorio clásico de piano en Montreal y de la composición en Juilliard. Es como si tuvieras cada pie en mundos distintos. ¿Podrías describir la

diferencia entre composición e improvisación?

PAUL BLEY: Bueno, hay una diferencia realmente simple entre composición e improvisación. Consiste en que no hay diferencia. La composición y la improvisación son ambas "hacer música" y si hay alguna diferencia se debe a la falta de capacidad por parte del ejecutante. Uno debería estar componiendo cada vez que toca música... es que no es más que componer en tiempo real. Hasta ahora la palabra "composición" se ha aplicado a la música que se hace a lo largo de un amplio periodo de tiempo, con un montón de borradores y revisiones (según eso, uno debería ser capaz de escribir un libro según va hablando). No debería haber diferencia entre ambos procesos. Es decir, la composición por sí misma encierra un montón de responsabilidad, como escribir un libro en vez de ir diciéndolo. Cuando estás grabando no te detienes a anotar tus ideas, es una línea continua, lo que implica que no pierdes el hilo de tu pensamiento. Cuando improvisas no tienes ocasión de perder el hilo. Si paras de tocar para coger un bolígrafo y escribir algo, pierdes el flujo o la esperanza de recobrarlo de nuevo después de que hayas anotado lo que estuvieras tratando de decir. Pero estamos en una era moderna y todos esos maravillosos dispositivos de grabación, con los que se pueden capturar tus pensamientos en "tiempo real". La clave es el "tiempo real". Si te pasas treinta años tocando un instrumento con ese punto de vista estético en mente, es posible que vayas mejorando en ese aspecto, y al final no habrá diferencia entre escribir algo o grabarlo directamente.

PAUL BLEY: No diferencio entre composición e improvisación. Si la improvisación se hace de forma correcta, debería sonar como si se hubiera compuesto. Los oyentes no deberían ser capaces de distinguir qué se improvisa y qué está compuesto. Se podría considerar de la siguiente manera: como músico que graba, cada una de mis grabaciones tiene un número de *opus*, y ese número viene dictado por el año, mes, día y hora en que se grabó. De esa forma tienes un sistema de numeración para una colección

de grabaciones como el que tendrías para una colección de obras escritas. NORMAN MEEHAN: Cuando improvisas, ¿crees que hay en juego consideraciones puramente “compositivas”?

NORMAN MEEHAN: Entonces, ¿qué es la improvisación?

PAUL BLEY: No es más que hacer música, eso es todo. E incluso ese aspecto ha dejado de ser un elemento constante. Hay que forzar un poco los términos para llamar “música” a los sonidos industriales, pero si uno se metiera en una sala de calderas y grabase sus sonidos porque sirven para el propósito de las imágenes a las que fuera a acompañar, eso también sería hacer un sonido con un propósito. La estética de la composición se aplica igualmente al diseño de sonido como a la interpretación al piano.

NORMAN MEEHAN: Hay en el mundo académico personas que se dedican al análisis de las interpretaciones de jazz que sostienen que no se pueden aplicar al jazz los recursos analíticos que se utilizan para investigar la música clásica (es decir, compuesta previamente) porque la composición y la improvisación son, fundamentalmente, actividades distintas.

PAUL BLEY: No estoy de acuerdo. El sentido de la estética que resulta atractiva a la persona que escucha una obra finalizada, sea ésta compuesta o improvisada, es el mismo. Existen diferencias entre la música clásica y el jazz y dichas diferencias me encantan, porque son los opuestos exactos, opuestos diametralmente uno respecto del otro. El ensayo hará que una interpretación de música clásica mejore, pero en el mundo del jazz la primera vez es el mejor intento de interpretar algo. En el mundo del jazz los errores gustan, porque en ellos se puede apreciar el proceso y se puede oír a los músicos corrigiendo. En el mundo de la clásica reina la voluntad de ensayar las piezas hasta que salgan perfectas. Como dice el chiste, “¿cómo se llega al Carnegie Hall? ¡Ensayando!”, pero esa no es la forma de labrarse una reputación en el mundo del jazz. Cuanto más osado sea el

músico de jazz improvisando, más conectará con el oyente. Es una estética distinta. Toda esa idea de acertar a la primera constituye una “estética de jazz”. El jazz y la clásica también difieren en cuanto a la producción del sonido con el instrumento. La trompeta aún seguiría sonando como la trompeta clásica si no hubiera sido por los músicos de jazz que no sabían que su tesitura se limitaba a dos octavas y media. Todo el virtuosismo en todos los instrumentos ha sido consecuencia de que los tocaban músicos “primitivos”. En realidad, lo único que tenían de primitivos es que no habían recibido una educación formal. La capacidad de ampliar las posibilidades de la producción del sonido en instrumentos es una estética de jazz, y también es una estética del tercer mundo.

NORMAN MEEHAN: ¿Optaste por la improvisación en vez de la composición porque te abría un viaje de descubrimientos, porque era música que aún no habías oído?

PAUL BLEY: Exactamente. Si supiera qué iba a ocurrir en el concierto no tendría que ir.

NORMAN MEEHAN: ¿De qué manera crees que han afectado tus estudios de composición a tu forma de tocar?

PAUL BLEY: Cuando estaba en Juilliard y toqué jazz en Nueva York durante esos cuatro años, de 1950 a 1954, creía que mis estudios en Juilliard no tenían mucho que ver con la improvisación y mis necesidades como improvisador. Esas necesidades eran instantáneas. Se manifestaban a las 8 en punto de la noche al tocar con músicos reconocidos con quienes no había tocado antes y yo trataba de mejorar tocando sobre el mismo escenario que ellos. Pensaba que la composición y todo eso era un recurso para quedarme a vivir en Nueva York, un recurso para conseguir la carta verde. Más adelante dejó de satisfacerme el hecho de que siguiéramos tocando nuestras improvisaciones sobre las armonías de canciones populares. Mis estudios de composición entraron en juego en aquel momento, cuando me di cuenta de que las canciones constituían un

fundamento singularmente estadounidense para la improvisación y que esa no era necesariamente la única forma de hacerlo. La cuestión fue “¿qué va a remplazar a esas canciones de forma que se mantengan intactas la vitalidad y el ritmo de la música?”. Después de Juilliard me pasé una década, entre 1955 y 1965, experimentando con diversos grupos, Ornette incluido, improvisando y tratando de mantener la singularidad del jazz. Como sabía en qué consistían la música clásica y el jazz, las diferencias me resultaban claras, y otras músicas de la época, como la Tercera Corriente, etc., la música de Gunther Schuller y Ran Blake, para mí eran anatema porque al mezclar las dos, diluyes las dos.

NORMAN MEEHAN: ¿Es porque abordaban la música como compositores más que como intérpretes?

PAUL BLEY: En mi estética no hay diferencia entre ambas facetas. Si hablamos de un improvisador magistral, eso es lo mejor que van a hacer. Pedirle que anote o no lo que hace es discutible, porque van a hacer lo que hacen, tienen una idea sólida y escribir las cosas sería contraproducente.

NORMAN MEEHAN: Aun así tu música contiene muchos recursos que normalmente se considerarían como parte de la “música compuesta”, series dodecafónicas, temas y variaciones y desarrollo de motivos.

PAUL BLEY: Esos recursos están presentes, pero con ciertos ajustes. Por ejemplo, las series. Hice un disco para hatART, *12(+6) in a Row*, lo que implica que alguna relación tenía con las series, pero conociendo la historia de la música occidental, el motivo por el que Schoenberg creó el serialismo fue para que él y sus seguidores pudieran liberarse de la armonía triádica wagneriana que dominaba la música de finales del XIX. Un siglo más tarde ya no es necesaria la restricción severa de la secuencia de notas para evitar la tríada. Podemos hacerlo de oído. Llevamos 100 años escuchando música atonal, o sea que ahora lo podemos hacer en tiempo real. No necesitamos

recurrir a una serie estricta, aun en el caso de que la música fuera estricta, si optamos por esa vía en algún momento. Las diversas reglas armónicas sólo son interesantes si no derivan en otra regla. Yo utilizo toda la música, toda la historia de la música, incluyendo la música electrónica, la música *trance*, todos los géneros populares, como colores de una paleta. La regla que gobierna qué hago y cuándo lo hago es la siguiente: si ahora estamos haciendo algo que podemos identificar en este momento a la vez que improvisamos, la cuestión es, ¿durante cuánto tiempo seguiremos tocando esto (que reconocemos) y en qué momento dejaremos de hacerlo y empezaremos a hacer algo distinto? Si estamos en un contexto de actuación en directo, lo mejor es poder hacerlo unos segundos antes de que el público se dé cuenta de que hemos estado haciendo “esto” y se pregunte cuándo vamos a empezar a hacer “aquello”.

NORMAN MEEHAN: Al escuchar *12(+6) in a Row* está claro que la técnica serial no es estricta y aun así has logrado que “suene” a música serial.

PAUL BLEY: Sí. Bueno, al identificar que había una serie flotando alrededor, y al tocar con músicos vieneses y al grabar en Europa, estábamos próximos a Schoenberg y su escuela. Me gusta ser iconoclasta en las cosas que hago. Hay un motivo por el que vivo en EE UU aunque trabaje en Europa. Estoy predicando una postura iconoclasta de origen estadounidense en todos los proyectos que ataco. La palabra “atacar” es deliberada, es un ataque contra cualquier tipo de ortodoxia. En el mundo del jazz, antes de Ornette estaba Joseph Schillinger, que escribió enormes tomos y volúmenes sobre qué podría uno hacer con la armonía, etc. La desventaja de ese sistema es que no lo discurría uno mismo.

NORMAN MEEHAN: ¿Podrías explicar un poco tu relación con la música anotada y las partituras?

PAUL BLEY: Si utilizas las partituras como una plantilla en la que siempre veas lo que vas a tocar, de forma que ves una

partitura en vez de *oír* lo que vas a tocar, eso es la antítesis de lo que yo hago. Mirar la partitura es la forma errónea de hacer las cosas. Es de cándidos pensar que la música escrita tiene algún valor. El mismo hecho de que pienses en términos de partituras restringe severamente la forma en la que piensas sobre la música. Estás tratando de acertar, de que salga perfecto, estás tratando de identificar cosas que no pueden anotarse en papel. Piensa que si un pájaro está cantando en un árbol, no va a pensar en partituras, simplemente cantará. No hay nada que no pueda hacer; desarrollará completamente el potencial de todo lo que es capaz de hacer porque no está restringido por la música escrita. Siempre hay alguna hermosa joven que viene a un concierto y dice, "soy una pianista clásica, pero me encantaría improvisar; ¿podría ayudarme, por favor?". El hecho de que sea hermosa ya es bastante convincente por sí mismo, pero no hay esperanza. Así que no engañe a la solicitante. Nuestra cultura está inmersa en resultados garantizados: "si lees este libro serás más inteligente... si tocas esta composición escrita sabrás cómo hace esto". Para cuando aprendes a hacer "esto", "esto" ha dejado de ser relevante porque fue a imprenta, se ha publicado, se le ha dado publicidad y ese proceso lo acabo sepultando. Por tanto, si estás persiguiendo a una musa inmersa en un proceso de documentación, esa musa ya se ha esfumado, porque estás observando a la musa como parte de un corpus que ya ha existido. Aun si la considerases como parte del presente actual, sigue sin ser suficiente. Has de mirar a cinco años vista. En términos jurídicos, siete años es el periodo tras el que ya no puedes reclamar: al cabo de siete años ya no me debes el dinero. Las ideas tienen una vida similar, no hay forma de saber por dónde pisas si no trabajas cinco años por delante de ti mismo y miras hacia atrás adonde estás ahora. La verdadera cuestión no es "aprendamos más sobre el ahora", sino "aprendamos más sobre el futuro a cinco años", y veamos el "ahora" desde ese patrón. Trata de ver el "ahora" como un proceso dirigido hacia el futuro cinco años a partir de

“ahora”. Bird siempre decía “nunca estoy aquí, siempre estoy ahí”. Siempre estaba yéndose a algún sitio, y estaba en el proceso de llegar a ese sitio. Yo podía estar tocando lo que correspondía según la partitura, que él estaba tocando la siguiente sección, y eso determinaba su forma de tocar.

Lo mismo sucede con las estéticas que hemos estado comentando. No importa lo que pienses que está ocurriendo ahora, lo que importa es decidir, si volvieras a nacer dentro de cinco años y pusieras tus discos y cintas, fueras a tus bolos, hablaras con tus amigos, etc., ¿qué sería relevante en ese momento? Necesitas ver el presente a través del patrón del futuro. Eso no lo da la escuela, ni las partituras. Esos recursos ofrecen un punto de vista histórico de la expresión artística, y son muy válidos y útiles, porque hay un montón de cosas que se quedan diluidas en los detalles. A veces coexisten distintas obras: Coltrane y Ornette son ejemplos claros. Ahí tienes a Ornette, llegando a Nueva York en 1959 con su visión radical y completa de la improvisación, mientras que, al mismo tiempo, Trane está dejando la banda de Miles y aborda la interpretación modal, que no son más que notas blancas. Eso era fácil de hacer, era más fácil que tocar sobre acordes. La música no se estaba volviendo más complicada, sino menos. Tuvo tanto éxito que arrasó por todo el universo de la improvisación y produjo virtuosos instrumentales y un montón de música excelente. No obstante, en lo que respecta al avance artístico, fue retrógrado. Así que uno siempre ha de buscar lo siguiente que vaya a ocurrir para poder ver de verdad si algo va a ser útil o no en el futuro. Para ello has de mirar desde una perspectiva de futuro: mirando retrospectivamente al presente. Ese es un punto de vista de la obra de arte muy desalentador, porque el futuro exigirá combinar las diversas artes, lo que condena a muchos artistas a un final prematuro. Si vas a ser un gran instrumentista, y esa es tu principal inquietud, esta perspectiva “futurista” implica que el éxito sonoro de tu empeño sólo sea una cuarta parte de lo que atañe a tu responsabilidad. Esta idea “futurista” incrementa tu



carga de trabajo en tal medida que te vas a quedar sin años para llevarlo a cabo. En el mundo del cine, lo normal es colaborar, pero en nuestros mundos de la pintura, la literatura, la poesía y la música, el esfuerzo individual es lo normal, y se valora más ser responsable de una obra entera. Si miramos las cosas desde nuestra perspectiva de futuro, la idea de la labor individual sale por la borda y eso eleva el listón para los pianistas.

NORMAN MEEHAN: Cuando has buscado nuevas vías para tu música, ¿te ha servido el análisis para revelar qué ha sido o será significativo?

PAUL BLEY: El análisis siempre me ha servido, porque no puedo actuar sin entendimiento. Ese es mi carácter, pero el entendimiento no me ha hecho dilucidar qué resultará útil para empujar la música hacia el futuro.

PAUL BLEY: Medios históricos. En la década de los cincuenta, Jimmy Giuffre, George Russell y Gil Evans (a quienes llaman arreglistas, un término humillante que hace que su labor suene a logro menor, orquestadores sería más adecuado) eran los únicos que estaban forzando los límites de la música libre antes de que llegase Ornette. En las piezas de Russell, que lograban con éxito ser atonales y jazzísticas, algún saxo alto se levantaba y tocaba exactamente igual que Charlie Parker, y uno se preguntaba: “¿no ha oído la pieza en la que está tocando? ¿No podría partir de la composición de Russell para conformar su improvisación?” Pues no. Prefiere volver ciegamente a Charlie Parker, y nos dimos cuenta de que este arte estaba sufriendo y de que existía cierta necesidad de ser tan bueno como la música escrita.

NORMAN MEEHAN: ¿Qué medios utilizas para analizar tu música?

NORMAN MEEHAN: Con frecuencia tu música suena tan lógica como la música “compuesta”, aun cuando está totalmente improvisada. Se puede apreciar el desarrollo de motivos, temas que

reaparecen durante las actuaciones, ciertos efectos tonales que hacen que las improvisaciones sean "de una pieza". ¿Se puede atribuir esto a procesos intuitivos o a tu formación de compositor, o acaso estás tratando de crear una unidad temática en cada actuación?

PAUL BLEY: Has planteado otra cuestión, que es similar a esa: la idea de lo intencionado y lo no intencionado. Puede acusarse a los músicos de jazz de tocar con mucha intención, de ser muy intelectuales y de considerar todo desde todos los puntos de vista, de ser muy específicos y peculiares con respecto a los diversos elementos de la actividad que llevamos a cabo y de analizarlos sobre la marcha y de considerar su duración, etc. Al mismo tiempo tenemos la idea de querer ser creativos de forma abstracta, de provocar la inspiración. Existe un debate entre el estilo de improvisación a base de inspiración o de intelecto. Es un proceso en el que dos cosas ocurren al mismo tiempo. Si de verdad sabes qué estás haciendo, puedes dejar de pensar en lo que estás haciendo y el proceso pasa a basarse en la inspiración. Así que prefiero no pensar en lo que estoy haciendo, prefiero no estudiar, prefiero no buscar alternativas o hacer un montón de trabajo intelectual. Prefiero apoyarme en la inspiración. Si ya estás haciendo todas esas cosas intelectuales, éstas se pueden sumergir en la propia interpretación en la que solamente operas desde un nivel de inspiración. Dispones de toda la información, los datos y la historia que te precede como parte de lo que haces. Por lo tanto, basarse completamente en la inspiración es excusar una falta de contenido. Aquí se da una dualidad: cómo puedes perderte en la interpretación y al mismo tiempo sopesar todos los ingredientes. Paul Hindemith dijo que has de ser capaz todo instantáneamente, antes de empezar a tocar. No es algo que surja de la nada, surge de una idea, que ya tienes antes de empezar a tocar, sobre qué te gustaría hacer, y además tienes toda la pieza antes de que la toques. "¿Qué vas a tratar de realizar con esta pieza? ¿Qué poso quieres que quede al final de la pieza?" Quizás sea una habilidad que no teníamos cuando empezamos a tocar la pieza. En parte se trata de lo que me gustaría realizar, egoístamente, como individuo, de forma que mañana yo goce de habilidades de las que hoy no disponía.

Texto © 2003 Norman Meehan. Traducido con el permiso de su autor. Thank you mr. Meehan!

Traducción © 2008 Fernando Ortiz de Urbina.

---



## Paul Bley: *Play Blue*. Oslo Concert (ECM, 2014)



Siempre estuvieron ahí, escondidas en su nombre y apellido, un juego de palabras que podría resumir una vida. “Play Blue, Paul Bley...” El referencial pianista, situado en un concreto podio de modernidad que completarían Bill Evans y Keith Jarrett, es de los tres, a través de un mensaje melódico personal y elusivo, el que mayor sentido del espacio y la introversión tuvo. Pese a su influencia en el piano moderno, no ha sido un autor tan difundido como los mencionados, quizá debido a una exposición concentrada y no lineal de la melodía.

Abrió a comienzos de los 70 con *Open To Love* (ECM, 1973) un enorme terreno de expresión sobre esos principios que como síntesis vendrían inspirados por un encuentro entre Schönberg (las *Klaviertücke op.11*) y el blues (según John Lewis) tomando impulso en las composiciones de Carla Bley (el meditativo *Homage to Carla*, OWL 1993) o Annette Peacock (que décadas más tarde serviría de andamio para el fundamental trío de

Crispell, Motian, Peacock). El contrapeso y la pulsación sincopada en las notas graves, fundamental en su discurso, evita la polarización de figuras de las escuelas del *stride* precisamente por esa dialéctica que incorpora la atonalidad en la igualdad de valores. La arquitectura abierta y la profundidad de campo que proyecta al mensaje, sin recargar ornamentos ni caer en falso virtuosismo, es lo que le confiere a su música un clima reflexivo y distante, hermoso y esquivo.

Como le sucede a los grandes músicos que con la edad concentran la esencia de su arte en pequeñas pinceladas de genio, en un tono animado que recuerda algo la actitud positiva de un pianismo mucho más musculado como es el de Jarrett en *Río*, el concierto comienza con figuras repetitivas y uso frecuente de trémolos en contraste con giros contrapuestos hacia registros más graves y oscuros. Se intuye que son improvisaciones las 4 piezas originales o bien variaciones sobre motivos pequeños. Pero en ese flujo creativo las ideas por momentos se apelonan en los dos primeros cortes "Far North" y "Way Down South Suite", como intentando encontrar una salida que se muestra resistente entre la especulación y la espesura. Hasta que llegan los aplausos, y ya en "Flame", sobre todo, y "Longer" descubrimos los momentos de brillantez intelectual y claridad expositiva que le son propios.

La preciosista, ligera y transparente versión de "Pent-up House" de Sonny Rollins cierra este disco-concierto que invita a completarse con posteriores ideas sobre él.

© [Jesús Gonzalo](#), 2014

Paul Bley: *Play Blue. Oslo Concert*

Paul Bley (piano)

"Far North", "Way Down South Suite", "Flame", "Longer", "Pent-Up House" (Sonny Rollins)

Todos los temas por Paul Bley salvo el indicado.

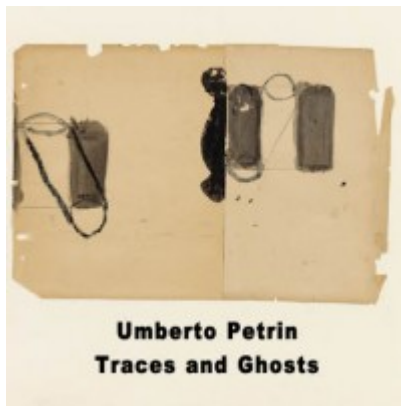
Grabado en agosto de 2008 en Kulturkirken Jakob, Oslo Jazz Festival. Mezclado en 2013 en Rainbow Studio. Producido por Manfred Eicher. Publicado en 2014

---



**A solas con el piano:  
especial *Solo Piano CD* en  
Tomajazz. Paul Bley,  
Alexander Hawkins, Uri Caine...**





Repaso a media docena de grabaciones a piano solo aparecidas en los últimos meses. Variedad en la selección, que incluye novedades y reediciones. Estrenos y consolidaciones. Figuras emergentes y artistas ya consolidados. Lo común a todas las grabaciones, su calidad:

- [Paul Bley: \*Play Blue. Oslo Concert\* \(ECM, 2014\)](#)
- [Uri Caine: \*Callithump\* \(Winter and Winter, 2014\)](#)
- [Alexander Hawkins: \*Song Singular\* \(Babel Label, 2014\)](#)
- [Jessica Williams: \*With Love\* \(Origin Records, 2014\)](#)
- [Umberto Petrin: \*Traces and Ghosts\* \(Leo Records, 2014\)](#)
- [Enrico Pieranunzi: \*The day after the silence\* \(Edi-Pan, 1976. Reedición: AlfaMusic, 2014\)](#)



**Paul Bley: *Play Blue. Oslo***

# Concert (ECM, 2014)



*Play Blue*, anagrama de Paul Bley, es el título de la última grabación del veterano pianista en ECM. Aunque se publica en 2014, este concierto se registró en directo en agosto de 2008 en el Oslo Jazz Festival.

Bley se muestra como algo que se podría asimilar a un hiperpianista. A lo largo de todo el CD, pero especialmente en el primer tema, muestra que -tal y como ocurre con su trayectoria a lo largo de su dilatada carrera- no es uno, sino que es muchos pianistas. Y no sólo eso, sino que da toda una lección mostrando sobre el teclado que él ha sido quien ha tenido el mérito de encontrar nuevos caminos, a pesar de que otros artistas son quienes se han llevado el mérito de explotarlos.

El inconmensurable "Far North", "Way Down South Suite", la preciosa "Flame" y "Longer" (mirando al blues), conforman el grueso del concierto. Como bis, antes de dar paso a más de un minuto de aplausos entusiastas, sirve una magnífica versión *a-la-Bley* de "Pent-Up House", composición de su jefe en la década de los cincuenta, otro venerable veterano, *Mister Sonny "Saxophone Colossus" Rollins*.

© Pachi Tapiz, 2014

Paul Bley: *Play Blue. Oslo Concert*

Paul Bley (piano)

"Far North", "Way Down South Suite", "Flame", "Longer", "Pent-Up House" (Sonny Rollins)

Todos los temas por Paul Bley salvo el indicado.

Grabado en agosto de 2008 en Kulturkirken Jakob, Oslo Jazz Festival. Mezclado en 2013 en Rainbow Studio. Producido por Manfred Eicher. Publicado en 2014

---



## Tomajazz recupera: Entrevista con Paul Bley: el pianista integral



© Hirohiko Kamiyama, 2008

Paul Bley es uno de los pianistas más importantes de la historia del Jazz. Agustí Fernández lo introduce con su escrito *El pianista integral*. Éste artículo encabeza la primera parte de la entrevista al pianista canadiense que el pasado 28 de octubre de 2008 realizaron Ken Weiss ([Jazz Improv Magazine](#)) y Nobu Stowe ([Jazz Tokyo](#)). El cuestionario fue realizado con aportaciones de Nobu Stowe, Ken Weiss, Kenny



Inaoka (Jazz Tokyo) y Pachi Tapiz (Tomajazz).

Leer: [Entrevista con Paul Bley: el pianista integral](#)

---



## Tomajazz recomienda... un CD: *Barrage* (Paul Bley Quintet, 1965)



Hay unos cuantos motivos para recomendar *Barrage* del Paul Bley Quintet. Las seis composiciones incluidas en el CD (“Batterie”, “Ictus”, “And Now The Queen”, “Around Again”, “Walking Woman”, “Barrage”) son obra de Carla Bley, allá por 1964 todavía esposa de Paul Bley. Entre ellos se incluye algún tema magnífico como la solemne “And Now The Queen”. También un experimento como “Barrage”. Un muy interesante y conseguido *tape assamblage* de Carla Bley.

Otro motivo más. El mostrar la enorme influencia de Ornette Coleman en esa fase inicial del *free*, que en esta ocasión lo es en dos músicos con unas personalidades tan marcadas como Paul y Carla Bley.

Uno más. La formación que acompaña al pianista canadiense, con

un músico muy conocido fuera del *free* como Eddie Gomez, acompañante habitual de Bill Evans. Junto a ellos están tres músicos como el trompetista Dewey Johnson (que participó en el mítico *Ascension* de John Coltrane), el gran baterista Milford Graves, o un acompañante durante décadas de Sun Ra, Marshall Allen, a quien no es muy habitual escuchar en grabaciones fuera de la Sun Ra Arkestra.

Y para terminar, el motivo más importante. *Barrage* es un pequeño clásico de su tiempo. Un total de veintiocho minutos y pico de lo que se puede denominar *free* de primera generación, servido de primera mano.

© Adolphus van Tenzing, 2014

Paul Bley Quintet: *Barrage* (ESP, 1965)

---



**Tomajazz recomienda... un disco: Free Fall (Jimmy Giuffre, 1962)**



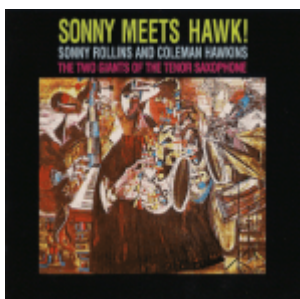
En la década de los 60, al mismo tiempo que alguno de los grandes convulsionadores del mundo del jazz del jazz (Cecil Taylor, Ornette Coleman, John Coltrane) desarrollaban sus propuestas, otros músicos eran protagonistas de lo que se podría denominar una “revolución silenciosa”.

Una de esas figuras fue el clarinetista, saxofonista, compositor y arreglista Jimmy Giuffre. En 1962 grabó junto al pianista Paul Bley y al contrabajista Steve Swallow *Free Fall*, un LP en el que interpretó temas en solitario (principalmente), en dúo y en trío. Estas composiciones fueron desarrolladas trabajando con una concepción de la improvisación en el jazz tal que su resultado no solo resultó avanzada para su tiempo, sino que lo sigue siendo a día de hoy, más de cuatro décadas después.

© Adolphus van Tenzing

Jimmy Giuffre *Free Fall* (Columbia/Legacy CK 65446).

En memoria de Jimmy Giuffre (1921-2008).



# Tomajazz recomienda... un solo: “All The Things You Are” (Paul Bley, 1963)



En 1963 RCA puso a Coleman Hawkins y a Sonny Rollins, dos de los saxofonistas más importantes de sus respectivas generaciones, frente a frente en una sesión de grabación.

Sin embargo el punto culminante del disco, que tuvo lugar en la versión de “All The Things You Are”, no vino de la mano de Hawkins o Rollins, sino por parte del pianista Paul Bley. El canadiense, acompañante en esa época de Rollins, se lanzó tras el solo de Hawkins a una improvisación que fue más allá de lo melódico o lo rítmico, logrando llegar al nivel armónico. Su solo resultó fascinante y cautivador. Éste no sólo encajaba a la perfección con la estructura del tema, sino que retomaba elementos de la improvisación de Coleman Hawkins.

© Adolphus van Tenzing, 2010

Disponible en: Sonny Rollins and Coleman Hawkins *Sonny Meets Hawk!* (RCA Victor 74321748002)

---



# Entrevista con Paul Bley: el pianista integral, segunda parte

Segunda parte de la entrevista a **Paul Bley** que el pasado 28 de octubre de 2008 realizaron Ken Weiss ([Jazz Improv Magazine](#)) y Nobu Stowe ([Jazz Tokyo](#)). El cuestionario fue realizado con aportaciones de Nobu Stowe, Ken Weiss, Kenny Inaoka (Jazz Tokyo) y Pachi Tapiz (Tomajazz).

Un agradecimiento especial a Mark Christman (Ars Nova Workshop) y David Good para la realización de la entrevista. A Hirohiko Kamiyama por las fotografías. A Fernando Ortiz de Urbina por la traducción.

[IR A LA PRIMERA PARTE DE LA ENTREVISTA](#)



© Hirohiko Kamiyama, 2008

KEN WEISS: ¿Tiene algo que comentar sobre el comportamiento

autodestructivo y la drogadicción de Baker?

PAUL BLEY: En esa banda todos eran unos yonquis. En las sesiones de grabación todo el mundo tenía una aguja en la mano, eso si no la tenían aún en el brazo. Eran unos yonquis profundos pero tocaban como si nada, las drogas no les afectaban. ¡Estaban llenos de energía y completamente colgados! Me dije “¡Jesús, esta es una gira peligrosa!”

KEN WEISS: ¿Cómo salió de esa con vida?

PAUL BLEY: Por no beber no bebo ni vino, así que tuve suerte. Cuando era un quinceañero sólo había bebidas, pero yo no bebo. No me gusta.

KEN WEISS: Usted tocó con todos los grandes en los años del apogeo de las drogas. ¿Estaba muy extendido su uso sobre el escenario?

PAUL BLEY: Cada año tiene sus malos hábitos. Todos los músicos de la era del *swing* eran alcohólicos. Steve Swallow cuenta historias sobre Pee Wee Russell de cuando empezaba a tocar una frase y lo tenían que sujetar porque después de unos momentos tenía un colapso, luego se espabilaba y ya estaba listo para tocar otra frase.



*Logotipo de  
IAI  
(Improvising  
Artist  
Incorporated)*

KEN WEISS: Usted fundó en 1974 su propia compañía de discos

Improvising Artist Incorporated (IAI) junto con su esposa Carol Goss. Otros artistas habían creado sus propias compañías de discos pero por la necesidad de poder publicar su propia música. Ese no fue su caso ya que le estaban publicando muchas grabaciones.

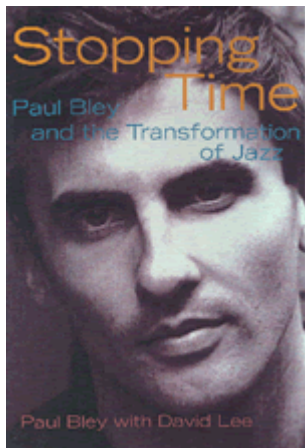
PAUL BLEY: Carol fue quien la fundó, es la que tiene la energía. Yo estaba interesado en producir y como ella es una artista de vídeo, quería grabar en directo a artistas de vídeo e improvisadores. Hicimos unas cuantas grabaciones así en los años 70. Esa experiencia me enseñó lo agradecido que se supone que se tiene que ser si alguien va a emplear su dinero, su energía y su tiempo en publicar grabaciones tuyas. En vez de llamarlos cosas feas tienes que besar el suelo por donde pisan porque ellos están siendo fantásticos y de mucha ayuda. Dios no quiera que te lo tengas que montar tu solo. Es una cantidad enorme de trabajo con muy poca recompensa a cambio. Cuando grabas para un sello te dan dinero por adelantado, haces exactamente lo que quieras y se encargan de todo el papeleo. ¡Menudo chollo! ¿Y yo iba a decir “no, gracias; lo quiero hacer yo solo”? Duró muy poco.

KEN WEISS: ¿Puso en marcha IAI por necesidad?

PAUL BLEY: No, creo que fue sólo una idea. Escogí a los artistas que quise y llegué a grabar con Konitz, con Giuffre y con un montón de gente que no habrían grabado esos discos si no hubiésemos creado el sello. Es un trabajo duro; no sabes lo agradecido que tienes que estar si hay alguien que quiere hacer eso por ti. Los artistas siempre están mordiendo la mano que les alimenta, diciendo que esos tipos no les pagan. Las compañías de discos hacen el trabajo por ti y tú no lo tienes que hacer. Les tendrían que dar una medalla.

NOBU STOWE: ¿No tiene previsto reactivar el sello?

PAUL BLEY: ¡No! ¡Ni lo menciones! No te he oído.



NOBU STOWE: Buena parte del sello está descatalogado. [De hecho IAI está en [improvart.com](http://improvart.com) y todas las grabaciones están disponibles en iTunes].

PAUL BLEY: Perfecto, y que siga así. Yo estoy fuera del negocio del disco.

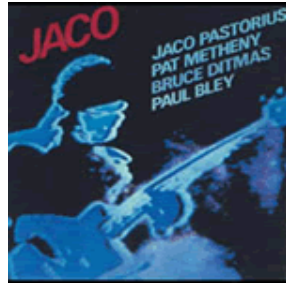
KEN WEISS: En una línea similar, tiene tres libros publicados que son maravillosos, pero que son difíciles de conseguir. [*Time Will Tell* y *Stopping Time* se pueden conseguir en [improvart.com](http://improvart.com)]

PAUL BLEY: Si haces que sean imposibles de conseguir entonces te conviertes en un héroe, no los pueden criticar.

KEN WEISS: Sus libros se venden por cientos de dólares en internet. ¿Tiene planeado dejar la música para escribir más libros?

PAUL BLEY: La gente pasará de ti mucho antes de que tú pases de la música. No, no tengo intención de dejar la música. Sólo toco una docena de veces al año, así que ¿a qué tengo que renunciar? Tengo un montón de tiempo libre.





*Portada de  
Jaco*

KEN WEISS: Volviendo a IAI, diste con una mina de oro con *Jaco*, que sirvió de estreno en disco a Jaco Pastorius y a Pat Metheny. En el pasado se le ha citado diciendo “se vendió a montones, y esa es la razón por la que no grabé otro disco de música electrónica”.

PAUL BLEY: Uno no quiere hacer algo que tenga éxito porque no lo puedas lograr de nuevo. La cuestión es hacer que algo resulte un éxito. Si ya tiene éxito, no te necesitan, aunque me he dado cuenta que esta lógica no le cuadra a todo el mundo.

KEN WEISS: Estamos intentando comprender esa forma de pensar.

PAUL BLEY: Si es algo que ya le gusta a todo el mundo, es que estamos cumpliendo con nuestro trabajo.

KEN WEISS: Así que si el LP *Jaco*, en el que hay guitarra y bajo eléctricos, hubiese fallado estrepitosamente, ¿hubiera hecho más grabaciones con instrumentos eléctricos?

PAUL BLEY: Prefiero no seguir en esa dirección. “Fallado estrepitosamente” son dos palabras que no tengo en mi vocabulario. Lo hubiera hecho de nuevo. ¿Conoces la palabra “indefectible”? Cuando Carla escribe música es como el Bach del jazz. Escribe una frase 107 veces y cada vez es diferente. Así que cuando vas a Carla y le dices “esa pieza que has escrito, ¿cómo es que no...?”, ella te dirá “ésta es una de las 107 versiones que probé y elegí la mejor”. Así que si tú no lo has intentado de 107 formas ella gana. Steve te dirá que

cuando se despierta por la mañana se va a una habitación, y que compone cada día desde siempre. ¿Qué vas a hacer? ¿Criticarla y decir que no le ha salido bien? Hace mucho tiempo que intentó lo que le estás sugiriendo. Alguien que consigue hacerlo bien es un genio. Está bien porque saben cómo hacerlo mal. Yo estoy planteando una nueva filosofía: intenta hacerlo mal al principio, es mucho más rápido.

KEN WEISS: ¿Hay algún problema en tener éxito económico?

PAUL BLEY: Cuando tenga esa experiencia te lo diré.

KEN WEISS: Grabar a Pastorius por primera vez fue un golpe maestro. ¿Cómo dio con él?

PAUL BLEY: Jaco fue fácil de encontrar. Ese era un momento en el que no había nadie que tocara *free jazz* con instrumentos eléctricos. Si tocabas eléctrico era *rock and roll*, eran corcheas, acordes, nada de *free*.



Portada de  
*Scorpio*

NOBU STOWE: Usted grabó *Scorpio* [grabación de 1972 con Bley en el *Fender Rhodes* y sintetizador junto con Dave Holland y Barry Altschul].

PAUL BLEY: Vamos a obviarlo, que no quisiera contradecirme a mí mismo. [risas] Digamos que por regla general todo lo que teníamos que hacer con el grupo era darle nuestro repertorio, que era acústico, y decirles que lo íbamos a tocar con guitarra y bajo eléctricos. Sólo había que leer la página y no

cambiar ni replantearse nada teóricamente. Sólo había que leer con los instrumentos eléctricos lo que se había escrito para los acústicos, porque el sonido perdura mucho más. Así que Jaco comenzaba “ibahhhhhh!”, te ibas a por un café, volvías y todavía estaba sonando “rghhhhhh”. Fue fácil. Conseguimos grabar el doble de tiempo con la mitad de la música.

KEN WEISS: ¿Cuál es la historia sobre la aparición de Pat Metheny en este disco? Inicialmente no estaba planeado que grabase en él.

PAUL BLEY: Correcto. Fue tan bruto que le pidió al tipo que había contratado para que hiciera la grabación, Ross Traut, si le importaba que tocara. Eso ocurrió en un concierto en el Café Wha? que ni siquiera había comenzado. Era una época muy excitante. Era tan excitante que cuando Pat subía al escenario, no se bajaba y Jaco tampoco. No podías sacarlos del escenario porque era Nueva York y cualquiera te podía quitar el trabajo, así que la manera de evitarlo era no dejar nunca tu puesto.

NOBU STOWE: ¿Cómo enfocaba su labor de productor musical?

PAUL BLEY: No hay productores. Eso es una ficción, un invento de alguien que no es músico y que está buscando trabajo. Yo no espero nada de un productor, salvo que salga del estudio. Nat Hentoff es un ejemplo de un buen productor. Venía con el Sunday Times y mientras estabas grabando durante tres horas y pico se leía el periódico: era justo el tiempo que necesitaba para leerse entero. Nunca dijo nada. Sólo se sentaba y leía de arriba abajo el Sunday Times.



© Hirohiko Kamiyama, 2008

KEN WEISS: Usted insiste en que no hace falta practicar. De hecho en su web tiene la cita “La práctica te hace perfecto. Lo imperfecto es mejor”. ¿Cómo mantiene su técnica cuando no practica?

PAUL BLEY: Es el sueño de un hombre perezoso. No hacer nada y dejar que las cosas vayan por sí solas. Es perfecto.

KEN WEISS: Usted ha enseñado en el pasado. ¿Cómo fue de difícil enseñar a sus alumnos a no practicar?

PAUL BLEY: En las escuelas me odiaban. “Líbrate de ese tío, no le dejes entrar, está acabando con nuestra razón de ser”. Mira, es como las plantas; tú no practicas con una planta. La planta tiene una semilla. Crece, madura, y si quieres sentarte y pasarte el día hablándola, tú mismo, todo el tiempo, pero no te necesita.

KEN WEISS: Cuando uno es estudiante tiene que practicar algo para alcanzar cierto nivel de habilidad. ¿En qué punto cree que un músico debiera dejar de practicar?

PAUL BLEY: Creo que deberían dejarlo hacia los once años. Ya han tenido bastante.

NOBU STOWE: ¿A qué edad deberían comenzar a tocar?

PAUL BLEY: Nunca se es suficientemente joven, pero desde luego que se puede ser demasiado viejo.



© Hirohiko Kamiyama, 2008

NOBU STOWE: ¿Cómo encara la improvisación?

PAUL BLEY: Intento estar lo más alejado posible. No la encaro si puedo evitarlo.

NOBU STOWE: ¿Quiere decir entonces que comienza con “tabula rasa”? [La teoría que establece que nacemos sin ningún conocimiento]. ¿Usted no aporta nada?

PAUL BLEY: No, eso es imposible, hay tantos residuos en la cabeza... Cuando vuelves de noche a casa en coche va a haber música en la radio que vas a escuchar quieras o no. No es una cuestión de absorber música, sino de librarte de ella. Hay demasiada entrada de música. El problema es que te estás contaminando con sonidos no intencionados que llegan a ti quieras o no. Así que, en todo caso, no es cuestión de hacer más música o absorber más música, sino de absorber menos música y purificarte para que aumente tu apetito. El apetito es la clave. Si haces el amor seis noches seguidas no te queda apetito. Si no has hecho el amor durante un mes tendrás apetito de verdad. Se trata de no escuchar música. No se trata de chafar tus propios planes, se trata de estar hambriento.

NOBU STOWE: ¿Qué influencia tuvo Ornette Coleman en usted?

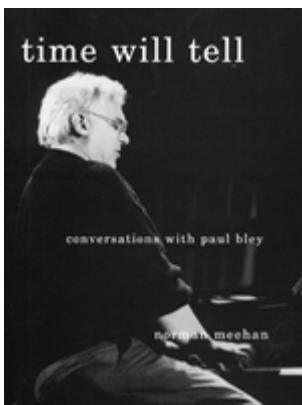
PAUL BLEY: Nunca hago propaganda de alguien que ya es famoso. Él ya es famoso, así que no necesita ayuda.

NOBU STOWE: ¿Y Jimmy Giuffre?

PAUL BLEY: Era un caballero y un erudito. Él fue mi mayor influencia. Manfred [Eicher, de ECM] en plan de broma gritaba durante las sesiones de grabación "¡más acordes!". Jimmy Giuffre estaba en contra de eso. Un acorde es una melodía tocada toda a la vez. Los acordes predominan tanto hoy en día que serían demasiado aun si nunca tocaras otro en tu vida. Uno se quiere unir al desfile cuando ya ha pasado, no cuando está en marcha. Un acorde no te lleva a ninguna parte porque todo el mundo está picando en la misma veta. Jimmy Giuffre, por el contrario, trabajaba con melodías simultáneas. Si resulta que formaban un acorde porque las soltaba a la vez, era un acorde fortuito. No estaba en el conjunto de las reglas sobre acordes. Es mucho más libre porque el nombre de la estética es melodía. Lo importante es que salga una melodía hermosa, porque eso trasciende el estilo.

KEN WEISS: Giuffre ha fallecido hace poco. ¿Piensa que ha sido reconocido como merecía?

PAUL BLEY: No según mi punto de vista. Liberó el arte de improvisar y lo hizo inventando a la vez un estilo de subtonos con el clarinete. ¡Eso es un genio por partida doble!



KEN WEISS: En su esclarecedor libro *Time Will Tell: Conversations With Paul Bley* [Berkeley Hills Books. 2003] habla sobre la necesidad de pensar con cinco años de antelación para buscar cuál será el próximo gran

acontecimiento.

PAUL BLEY: Ponerte por delante de ellos por adelantado. Tienes que saberlo, ése es tu propósito. Tienes que saber qué es lo que hay a la vuelta de la esquina para estar allí temprano y hacerlo propio. Y cuando llegue pensarán en ti. De alguna forma has de ser un adivino profesional. La cuestión sobre las opciones es que estás tomando decisiones. La cuestión es: ¿has elegido A o B?, y ¿qué era lo correcto y qué lo equivocado? Hay un bonito beneficio cuando estás haciendo montones de elecciones y ese beneficio es que si empiezas bien, y eliges correctamente más de una vez y más de dos y más de tres... Tengo una teoría en la que nadie cree ni con la que nadie está de acuerdo, que dice que puedes llegar a un punto en el que no te puedes equivocar. Nadie se lo cree porque piensan que requiere esfuerzo, imaginación y ser un genio y todo eso. No, si empiezas a acertar te irá siendo mucho más difícil equivocarte. Ahora he cambiado todo eso. Intento empezar equivocándome, lo que hace las cosas realmente fáciles, porque sales ganando siempre, pero eso es un secreto.



© Hirohiko Kamiyama, 2008

KEN WEISS: ¿Nos puede decir qué va a ocurrir de aquí a cinco años?

PAUL BLEY: ¿Quieres que te lo diga gratis?

NOBU STOWE: ¿Qué piensa de las descargas de música?

PAUL BLEY: Lo descargado es desechado [risas] Afrontémoslo, una aguja de hacer punto en un cilindro de cera no es alta fidelidad. No hay nada con menos fidelidad, así que te quedas con esa mentira sobre la fidelidad; lo de las descargas es una mentira similar, que te dejo que adivines cuál es. Si vas a tocar música acústica no es cuestión de bajar o subir música. El asunto es crear música.

KEN WEISS: Usted y Herbie Hancock tuvieron una audición el mismo día con Miles Davis y Sonny Rollins y ambos vieron que merecían la pena. Davis y Rollins les dejaron elegir a ustedes a qué grupo querían unirse. ¿Por qué Hancock le dejó a usted elegir primero?

PAUL BLEY: Herbie me dejó elegir primero, menudo campeón, todo un caballero. ¿Te puedes imaginar que dijo “elige la banda con la que quieres tocar y así será. Tu tocarás con Miles o con Sonny, y yo tocaré con el otro.” ¡Menudo caballero! Yo nunca había sido tan generoso. Es un jodido caballero y por eso es tan querido. Herbie es una persona querida. Yo no estoy ni cerca de eso, ni siquiera llego al mínimo necesario.

KEN WEISS: ¿Cuál fue la razón que hubo detrás de su decisión de dejarle elegir primero? ¿Lo hizo por ser amable con usted?

PAUL BLEY: ¿Hablamos sobre ser amable? Siempre he pensado que amable es una palabra fea.



© Hirohiko Kamiyama, 2008



NOBU STOWE: En algún sitio he leído que Miles prefería a Herbie.

PAUL BLEY: No, no, no, eso es pura ficción. Durante muchos años he puesto verde a Miles. Yo solía decir "tenemos a Freddie Hubbard, tenemos a Clifford Brown, tenemos a todos esos virtuosos de la trompeta y Miles Davis que sólo era un estudiante de dieciocho años que tuvo la suerte de estar en el apartamento de Charlie Parker cuando le llamaron desde Los Angeles. Le preguntaron, "Bird, ¿tienes un grupo?" Él se dio la vuelta y allí estaba Miles el estudiante, y Bird, que quería quedarse con toda la pasta dijo "sí, tengo una banda", y contrató a Miles porque sabía que no tenía que pagarle, que lo tendría gratis. Ese fue el vil comienzo de la carrera de Miles.

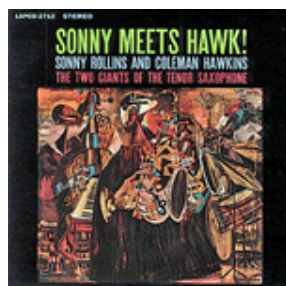
KEN WEISS: ¿Lamenta haber optado por Sonny Rollins en vez de Miles Davis?

PAUL BLEY: No, sólo estoy interesado en una cosa y es hacer algo para poder tocar esta noche mejor que ayer. Todas mis elecciones se han basado en eso. Si había algo que aprender, optaba por ese bolo. Tenía más que aprender con Sonny que con Miles. Sonny estaba en una posición muy interesante, estaba empezando a dejar de tocar canciones y pensaba que Don Cherry iba a ser su salvavidas porque el mundo había cambiado y Sonny todavía estaba tocando canciones. Perfecto, pero no tenía ni idea de cómo tocar en una situación totalmente abierta, así que conseguí el puesto para ayudarlo porque para entonces yo ya sabía cómo hacerlo. Fue diabólico, y si quieres que hagamos un aparte respecto de tus preguntas hay una historia sobre esto. Rollins es diabólico y nadie lo cree. Lo he dicho una y otra vez pero todo el mundo piensa que estoy delirando. Cuando conseguí el puesto de pianista toqué con él durante un año, y los tres últimos meses fuimos a Japón. Tocó normal durante esos nueve meses. No había ninguna señal de que pudiera tocar *free*, de que pudiera tocar aparte de los acordes. Simplemente estaba tocando un Sonny Rollins muy bueno. Yo decía, "se está

conteniendo, está mintiendo". Solía hacerlo en Chicago. Había una *jam session* y unos 25 tenores uno detrás de otro preparados para joderlo porque a los tenores no les importa con quién tocan. No hay carencia de ellos, así que para cuando se te están cayendo los dedos y le toca el turno al tenor número 26, estás fastidiado. Él lo sabía y siempre tocaba un solo falso al principio de la *jam* y los otros tenores se decían entre sí "tío, voy a darle una patada en el culo". Cuando esos 25 o 27 tipos habían terminado sus solos tocando mejor que el Sonny que pensaban que habían oído, él todavía no había calentado. Volvía a tocar y reventaba todas las bombillas. Les mentía.

NOBU STOWE: ¿Cree que hubiera compartido el jazz modal si hubiera tocado con Miles?

PAUL BLEY: No tenía nada que ofrecer a Miles. Resulta que Herbie tocó fantásticamente con él. Nadie me echó de menos en esa banda. No tenía razones para hacerlo salvo por cuestiones de carrera profesional. Quiero decir, ¡Jesús!, si tocas con Miles tienes un seguro de por vida. Nunca te faltará trabajo si has tocado con Miles, pero ese no es el motivo por el que uno toca. Tocas para mejorar porque si tocas mejor que lo que lo has hecho antes, tampoco te faltará trabajo. Al contrario, de esa manera además te lo habrás ganado.



Portada de  
*Sonny Meets  
Hawk!*

NOBU STOWE: Rollins grabó con Coleman Hawkins en *Sonny Meets*

*Hawk*. ¿Cómo era la relación entre ambos?

PAUL BLEY: Era una relación muy monetaria, 50 000 dólares para uno y 100 000 dólares para el otro. Hawkins consiguió 50 000 por la grabación y Sonny dijo "en ese caso, yo quiero 100 000". Consiguió 100 000 por esa grabación con RCA. Sonny tocó el doble de bien que Hawkins en esa ocasión. Fue un precio justo.

KEN WEISS: ¿Y qué consiguió Paul Bley?

PAUL BLEY: Más de lo que merecía: estar sobre un escenario muy serio.

KEN WEISS: He escuchado a otros músicos hablar sobre su solo en "All The Things You Are" en esa grabación como un momento sobresaliente.

PAUL BLEY: Cómo tocar en temas compuestos es todavía una pregunta sin resolver, y todavía se está decidiendo la respuesta. En ese momento un montón de gente pensaba que tocar *standards* era un logro inferior a tocar *free*. Pero te tienes que sentir a gusto para usar los *standards* como forma de ser sincero con el contrabajista. El contrabajista siempre tiene razón. Si está tocando el primer compás del puente, es el primer compás del puente. Si quieres salirte, si quieres hacer cosas, tienes que reconocer el hecho de que si llamas a una canción por su nombre correcto de *standard*, todo el mundo debería estar de acuerdo en que el primer compás del puente es el primer compás del puente. En el momento en que eso está esculpido en piedra, limita tus elecciones. ¿Qué hacer con esa restricción?

KEN WEISS: Usted ha trabajado como músico durante 50 años y tiene unas 100 grabaciones...

PAUL BLEY: No, estamos tratando de que eso siga siendo un secreto. Yo he grabado demasiado poco y tampoco se me aprecia en mi justa medida.



© Hirohiko Kamiyama, 2008

KEN WEISS: Usted tiene un montonazo de logros...

PAUL BLEY: ¿Has dicho mariconazo de logros?

KEN WEISS: No, no estoy usando esos juegos de palabras, ya me entrenó al principio de la entrevista. Usted tiene una carrera llena de logros y todavía está en el punto de mira, tanto como para aparecer en las revistas mensuales de jazz...

PAUL BLEY: Ese es el secreto: no llegar a la cima demasiado pronto. ¿Sabes que hay una revista de jazz que me dio por muerto hace tres años?

KEN WEISS: ¿Cómo se sintió leyendo acerca de su muerte?

PAUL BLEY: Los rumores sobre mi muerte son... [risas]. No había tenido ocasión de usar esa cita antes [1].

KEN WEISS: ¿Cómo se siente acerca de su reconocimiento? Parece que se le debería homenajear más, a pesar de que este año se quedó en el puesto 12 en las votaciones de Down Beat al mejor pianista.

PAUL BLEY: En serio, no lo sabía. ¿Compraste un montón de copias?

KEN WEISS: Tengo una.

PAUL BLEY: *Tenías* una.

KEN WEISS: Vale, ya veo. Parte del problema con su reconocimiento...

PAUL BLEY: No es un problema si es deliberado. Ser un artista poco apreciado es una forma de hacer carrera porque pone la pelota en tu terreno. Eso es culpa suya, es perfecto.

KEN WEISS: Eso dice usted, pero...

PAUL BLEY: No, no, no, consigo todo el dinero que necesito, grabo los discos que quiero, he tocado con todo el mundo que he querido, ¿dónde está mi queja?

KEN WEISS: La mayoría de sus grabaciones están publicadas en sellos extranjeros o con una distribución deficiente en Estados Unidos.

PAUL BLEY: Eso es bueno. A mí me pagan lo que me deben y tú no puedes encontrar los discos. Yo no lo podría haber planeado mejor. Recuerda que yo no estoy en el negocio de vender discos. Yo estoy en el negocio de hacer discos, así que si quieren pagarme para que haga una grabación y para que luego la dejen en un cajón bajo llave, ¡perfecto! Me beneficié aprendiendo cómo hacer grabaciones y tengo pruebas de que hice la grabación. Ellos se los tienen que comer. Yo no como discos, son difíciles de tragar.



© Hirohiko Kamiyama, 2008

KEN WEISS: Para preparar la entrevista he hablado con otros músicos para que me diesen su opinión sobre usted. Uno de ellos fue McCoy Tyner...

PAUL BLEY: McCoy Tyner. Yo le dije a McCoy, "McCoy, empieza a grabar en trío porque así conseguirás una parte mayor del dinero". Ese fue mi consejo y empezó a hacerlo. Los pianistas podemos hacerlo, no necesitamos a otros músicos.

KEN WEISS: Hablé con Tyner hace dos semanas justo antes de un concierto y estaba muy enfadado porque el piano estaba desafinado. No quería hablar con nadie pero cuando mencioné su nombre se puso la mar de contento de poder hacer un comentario sobre usted.

PAUL BLEY: Tengo una historia sobre McCoy Tyner. Alguien dijo, "vamos a llamar a Paul Bley porque Coltrane va a menos. Vamos a ponerlos a los dos juntos y quizás pueda darle un nuevo vigor y cambiar la forma en que Coltrane está tocando". Así que me invitaron a tocar con Coltrane y dije "chicos, sé un montón de cosas. Voy a poder hacer una aportación muy positiva como hice con Sonny. Le puedo poner al día porque sé qué es lo próximo que debe hacer". Tenía todas las respuestas. Así que subí al escenario y McCoy Tyner estaba tocando todos sus acordes de cuartas y el batería estaba tocando lo habitual con Trane y cada uno de esos tipos me asieron por los sobacos, me elevaron un metro sobre el suelo y me transportaron a otra grabación de McCoy Tyner y John Coltrane. Yo dije, "¿qué ha pasado con mi originalidad, con la contribución que iba a hacer?" ¡Sonaba exactamente como una grabación de John Coltrane con McCoy Tyner! Esos tipos lo hicieron, tenían tan pillado el sonido y lo hacían tan bien que ni yo mismo estaba ahí. Así que tiene que haber necesidad de ti si lo vas a hacer bien. Si lo pueden hacer sin ti, ilo harán!

KEN WEISS: ¿Qué opina sobre que Miguel Zenón, el saxofonista de 31 años, haya ganado este año la beca MacArthur para "genios"?

PAUL BLEY: Es mala señal. Si empiezas ganando concursos es señal de que has llegado a la cima. Si ellos supieran qué están haciendo no estarían ganando competiciones. No consigues nada bueno ganando un concurso. ¡Esto no es un concurso!

KEN WEISS: Usted parece un candidato muy merecedor de ese premio.

PAUL BLEY: Sería un candidato muy hostil.

KEN WEISS: ¿Qué haría si fuese premiado con un premio de 500 000 dólares y sin condiciones?

PAUL BLEY: ¡Oh!, no me habías dicho eso, perdón por el rechazo [risas].

KEN WEISS: Durante años se ha contado una historia de que una vez tuvo a un taxi esperándole en marcha durante una grabación. ¿Es realidad o ficción?

PAUL BLEY: Sí, el taxi estuvo en marcha. En cuanto sonó la última nota salimos. Las compañías de discos aprecian el hecho de que uno sea conciso, breve, veloz y que incluso si tienes seis horas para grabar un disco y lo haces en una, ¡les ahorres cinco horas! Resulta que si lo puedes hacer en una hora es más fácil que hacerlo en cinco horas. Se supone que no lo vas a hacer bien, sino que lo vas a hacer mal. Lo puedes hacer en una hora. Yo he conseguido ser bueno en eso.

KEN WEISS: ¿Qué le depara el futuro a Paul Bley?

PAUL BLEY: A mi edad cada día es un regalo.

---

Nota: [1] La cita original se atribuye a Mark Twain, quien al leer sobre su propio fallecimiento dijo "*The rumors of my death have been greatly exaggerated*", "los rumores sobre mi muerte se han exagerado enormemente".

Entrevista: © 2009 Ken Weiss, Nobu Stowe

Fotografías: © 2008 Hirohiko Kamiyama

Traducción: © 2009 Fernando Ortiz de Urbina, Pachi Tapiz